

APOLONIŠKOJI APGAULĖ (KITOKS MAIRONIO „PAVASARIO“ PERSKAITYMAS)

Aušra Jurgutienė

Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto

Šiuolaikinės literatūros skyriaus vyriausioji mokslo darbuotoja

*Nuo pat jaunystės ji persekiojo niekuomet
nepaliekantis nesupratimo grėsmės šešėlis.¹*

Pavasario saulė prašvito meiliai
Ir juokiasi, širdį vilioja;
Iškilo į dangų aukštai vieversiai,
Čyrena, sparneliais plasoja.

Išaušo! išaušo! Vėjelis laukų
Bučiuoja, gaivina krūtinę;
Pabiro, pasklido žiedai ant laukų –
Vainikų eilė pirmutinė.

Taip giedra ir linksma! Tiek šviečia vilties!
Vien meilę norėtum dainuoti,
Apimti pasaulį, priglaust prie širdies,
Su meile saldžiai pabučiuoti!

Tolyn nuo apoloniškos apgaulės...

Vargu ar kas galėtų nuginčyti mintį, kad kūrinio prasmę ir vertę sukuria ne tik jo kalba, autorius, bet ir skaitytojas. Maironio parašytas vienintelis eilėraščių rinkinys *Pavasario balsai*, turintis šimtmečio istoriją, tai gali

aiškiai paliudyti. Pirmieji jo leidimai (1895, 1905), sutapę su visoje Rytų Europoje vykusi nacionaliniu išsivaduojamuoju judėjimu, poeto amžininkus (A. Jakštą, J. Tumą-Vaižgantą²) labiausiai žavėjo visuomeniniu patriotiniu turiniu, romantine meile tėvynės praeičiai, gamtai ir kultūrai. Tarpukaryje pasirodę Maironio poezijos leidimai patyrė ir gerai žinomą modernistų kritiką, ir jos poveikį (1920 metais išleistus *Pavasario balsus* galėtume vertinti kaip ryškiausią ir skandalingiausią secesinio stiliaus leidinį, būtent jo kontekste ir bus iš naujo skaitomas „Pavasaris“). Stambesnės apimties Maironio poezijos tyrimai, parašyti Vinco Mykolaičio-Putino, Vandos Zaborskaitės, Vytauto Kubiliaus ir kitų, jos visuomeninį patriotinį reikšmingumą susiejo su estetiniu humanistiniu savitumu. Ši kritika, ieškojusi poeto kūrybos savitumo branduolio (savitų pasaulėjautos ir stiliaus bruožų), siekusi ap-

¹ Alfonsas Nyka-Niliūnas, „Maironio likimo paraštėje“, *Alfonsas Nyka-Niliūnas, Temos ir variacijos*, Vilnius: Baltos lankos, 1996, 3. Nors cituojama iš straipsnio, parašyto 1962 metais, po kurio pasirodė jau daug daugiau Maironio kūrybos interpretacijų, iš kurių reikšmingiausia Vandos Zaborskaitės monografija *Maironis* (1968, 1987), Nykos-Niliūno straipsnyje pasakyta pastaba, kad Maironis kanonizuotas „tautos jam specialiai pastatytame auksiniame narve“, atrodo, vis dar yra teisinga.

² „Labiausiai patiko šviesiajam mūsų jaunimui tie raštai, kur jis ragino lietuvius susiprasti, jog jie lietuviai, jog ką Dievas yra davęs: kalbą, tikėjimą, tėvynę, – to žmonės negali atimti, o jei atima lenkai ar rusai, tai reikia gintis“ – Vaižgantas, *Raštai* 18, Vilnius: LLTI leidykla, 2007, 377.

rėpti kūrybos visumą (jos visuomeninius ir individualiuosius motyvus, gvildenusi kunigo ir poeto konfliktą), nužiedė daugybę iki šiol įsitvirtinusių pamatinių jo kūrybos interpretacinių formulių.

Tačiau nesustojantys laiko vandenys mus neša tolyn, priartindami nebūtinai geresnes, bet kitokias Maironio kūrybos suvokimo patirtis ir atramas. Neišvengiamai jos pasiūlo kritiškesnį turimų Maironio skaitymų vertinimą ir kitokią jo suvokimo galimybę³. Bet vieša poezijos suvokimo kaita nėra nei lengva, nei paprasta. Kai Artūras Tereškinas straipsnyje „Tautos kūnas ir kūno kalba: keletas falologizmų apie Maironio poeziją“⁴ su postmoderniu kriticizmu pažvelgė į Maironio kūrybos patriotiškumą, gal kartais ir pristigdamas nuoseklesnės argumentacijos, daugelis, poeto interpretacinį *status quo* gindami kaip amžinųjų vertybių poreikį, pasijuto įskaudinti tarsi susidūrę su šventumo išniekinimu. Literatūros vertybių kanonas įsitvirtina kartu su aiškintojų ir aiškinimų kanonu, sudarydami sunkiai įveikiamą tradicijų slėgį.

Pratęsiant prasidėjusį Maironio kūrybos interpretacinį pokytį, norėtusi pateikti vieno iš populiariausių jo eilėraščių „Pavasaris“ (1895) dekonstrukciškai radikalesnį perskaitymą. Jis neapsieis be diskusijos su

susiklosčiusia šio eilėraščio skaitymo tradicija ir pirmiausia su Vandos Zaborskaitės interpretacija, pateikta knygoje *Eilėraščio menas* (1965) ir monografijoje *Maironis* (1987). Pri(si)pažįstant, kad visos šiose knygose esančios interpretacijos daugeliui lituanistų padėjo labai reikalingus poezijos apskritai ir Maironio eilėraščių konkrečiai suvokimo pagrindus, reikia taip pat pripažinti, kad nauji laikai atneša ir naujus skaitymo papročius.

Wilhelmo Dilthey'aus hermeneutikoje buvo įtvirtinta tokia literatūrinės kritikos reikalingumo motyvacija: kadangi meninė kūryba, kaip estetinė gyvenimo išraiška ir objektyvizavimas, atsiranda iracionalios intuicijos pagrindu, ji reikalauja analitinio kritikos tarpininkavimo, kad būtų logiškai ir suprantamai įprasminama bei plačiai auditorijai paaiškinta, kartu su literatūros interpretavimais gilinant ir plečiant gyvenimo savižinos veiksmą. Zaborskaitės „Pavasario“ analizėje kaip tik ir kalbama apie tokią tarpininkaujančią racionaliąją analizės dvasią, kuri turėtų padėti mums geriau įsisąmoninti eilėraščio estetinio išpūdzio galią, geriau pamatyti atskirų poetinių detalių grožį ir jas suvienijančią visuminę prasmę bei visu tuo pagilinti juo besireiškiančio gyvenimo pažinimą. Aiškinimo (hermeneutinio) rato principu „susintetindama“ estetinę eilėraščio įvairovę į vienį, Zaborskaitė išmokė mus vieno labai svarbaus dalyko – logiškai disciplinuotos analizės būdu iš *matomos* kūrinio formos, jo kalbinės išraiškos išskaityti jo *nematomą* turinį ne kaip esantį „šalia“, bet kaip audinio raštą, atsirandantį iš pačios kūrinio tekstūros, kaip *formos reikšmę*. Tokios interpretacijos tikslas – naikinti dualistinę kūrinio formos ir turinio įtampą, sugaunant

³ Tomas Venclova, „Laimei, Maironis“, *Tomas Venclova, Tekstai apie tekstus*, Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1985; Saulius Žukas, „Maironio meilė“, *Saulius Žukas, Žmogaus vaizdavimas lietuvių literatūroje*, Vilnius: Baltos lankos, 1995; Kęstutis Nastopka, „Asmenybės raiška Maironio lyrikoje“, „Maironis“, *Literatūra ir kalba* 21, 1990, 78–90; Dalia Satkauskytė, „Gamta poetinėse sąmoningumo struktūrose. Dar kartą Maironis“, *Žmogus ir žodis* 1, 2007, 27–34.

⁴ Artūras Tereškinas, *Kūno žymės: seksualumas, identitetas, erdvė Lietuvos kultūroje*, Vilnius: Baltos lankos, 2001, 64–79.

ir parodant jų tapatumo galimybę ir iškeliant tai kaip poetinio grožio idealą. Be šių pagrindinių skaitymo principų, Zaborskaitės dar buvo pabrėžtas fenomenologinis skaitytojo nusiteikimų ir lūkesčių vaidmuo ir jo vaizduotės reikšmė, reikalinga kūrinio potencialiai visuminei prasmei sukonkre-tinti, sujungti ir sukurti.

Iš šiandienos vertinant Zaborskaitės knygoje *Eilėraščio menas* Maironio „Pavasario“ ir kitas interpretacijas, geriau matyti, kad jose vyravo tam tikras eklektinis skaitymo metodas, pretendavęs pateikti universalius interpretacijos pagrindus, kur dar neatsisakyta kūrybos prasmę centruojančios autoriaus (jo pasaulėvaizdžio ir kūrybinio metodo) koncepcijos, psichologinio išsijautimo į kūrinio ir į epochos dvasią procedūrų, bet išnaudojami ir formalistiniai kūrinio kalbos tyrimai, estetika susiejama su istorija (iš dalies su marksizmu), sinchronija su diachronija, racionalioji teksto analizės metodologija su laisve intuityviai nujaušti visuminę prasmę – gana skirtingi, vienas kitam prieštaraujantys kūrinio suvokimo taškai, susintetinti abstraktaus estetinio vienio principu. Anuo metu tai jau buvo labai daug, nes didesnis metodologinis preciziškumas sovietmečio ideologinės cenzūros kažin ar būtų buvęs toleruotas. Sumanus fenomenologinių perspektyvų (nuo klasikinės dialektinės G. W. F. Hegelio, hermeneutinės W. Dilthey'aus iki modernistinės R. Ingardeno) derinimas ir taikymas Zaborskaitės poezijos interpretacijose išmokė mus kūrinį suvokti kaip nepakartojamą įvairovės vienvė, tekstinės empirikos ir dvasios organiškąją sąsają, subjekto ir objekto priešybių sintezę. Savo knyga deklaruodama atbudusią „analizės

dvasią“, Zaborskaitė daugelį įtikino, kad, nors literatūros kūrinio suvokimas prasideda nuo jausminės reakcijos, nuo jo estetinio išgyvenimo, bet tik konkrečiai ir logiškai motyvuota kruopšti analizė gali garantuoti jo suvokimo teisingumą, arba Edmundo Husserlio žodžiais, *nespekuliatyvų pozityvizmą*. Nes tik reflektvyvi intelektualiai distancionuota estetiinė patirtis skaitytoją gali atplėšti nuo empirinio eilėraščio tyrimo, padėti suvaldyti jo medžiagos chaotiškumą, atverdama jo esmės arba visuminės prasmės perspektyvą.

Jei Zaborskaitės poezijos skaitymus matysime bendresniame XX amžiaus fenomenologinės kritikos kontekste, turėsime pripažinti daugelį jos teigiamų aspektų. Fenomenologų neįprasta, bet įkvepianti spekuliatyvių metafizinių prielaidų redukcija bei teksto atidaus skaitymo akcentas, jų pareikšta kritika moksliniam pasaulio suvokimo su(si)reikšminimui, pavertusiam žmogų istorinės ir technologinės pažangos įrankiu, interpretacijos meninės prigimties pabrėžimas, taip pat pernelyg išplitusio kūrybos tiek psychologizavimo, tiek sociologizavimo kritika iš pradžių atrodė labai patraukliai ir pažangiai. Ypač tai buvo svarbu sovietmečio lietuvių kritikoje, suvaržytoje suprimityvinto marksizmo ideologijos bei cenzūros. Tačiau, nepaisant suminėtų svarbių metodologinių naujovių, fenomenologai tebetęsė XIX amžiuje išpuoselėtą metafizinės estetikos ideologiją, įtvirtinusią grožio kaip tobulo objekto ir subjekto sintezės sampratą, tebepuoselėjo „organiškojo“ (esmingojo ir totalaus) kūrinio suvokimo bei vertinimo įpročius. Jos veikiama per ilgus šimtmečius susiformavo meno mokykla, skirta dvasiniam to-

bulumui ir gyvenimo džiaugsmui ugdyti⁵. Tokios kritikos kontekste visos matomos kūrinio priešpriešos buvo toleruojamos tiek, kiek jas buvo įstengiama suvienyti į harmoningą estetinę visumą, hermeneutinį ratą, dialektinę sintezę, semantinę struktūrą, užmezgamą dialogą⁶.

Tačiau fenomenologams vis labiau baiminantis dėl sustiprėjusio interpretacijose solipsizmo bei reliatyvizmo pavojaus ir vis labiau ieškant „universalios metodo“ tobulybės, kuriuo pavyktų susieti visas kūrinio suvokime atsirandančias priešybes (genetinį ir struktūrinį tyrimus, racionalistinę analizę ir intuityvią įžvalgą), teko vis dažniau patirti pralaimėjimų ir neišvengiamų kritikos smūgių. Šį konfliktą, kaip neišsprendžiamą meninės interpretacinės tiesos ir mokslinės metodinės tiesos konfliktą, stipriausiai išryškino ir išprovokavo postfenomenologinė hermeneutika⁷.

⁵ „Juk tūkstančius metų jis [menas – A. J.] mokė į gyvenimą, kad ir koks jis būtų, žvelgti neabejingai ir su malonumu ir jausmą tobulinti taip, kad galėtume sušukti: ‘Gyvenimas, jis vis dėlto puikus’“ – Friedrich Nietzsche, *Žmogiška, pernelyg žmogiška*, vertė A. Tekorius, Vilnius: Alma littera, 2008, 141.

⁶ Net aptardamas Naujosios kritikos analizėse atliekamus teksto „ambivalentiškumo“ tyrimus, Terry Eagletonas teigė: „Naujosios kritikos eilėraštis yra griežta tokių antitezių struktūra, tik jos visiškai nekelia grėsmės mūsų norimai dermei, nes uždara kūrinio visuma jas galiausiai įsiurbia ir išskaido“ – Terry Eagleton, *Įvadas į literatūros teoriją*, vertė M. Šidlauskas, 2000, 62.

⁷ Paprastai tai siejama su H. G. Gadamerio knygos *Tiesa ir metodas* pavadinimu. Gadameris toliau plėtojo M. Heideggerio *Būties ir laiko* idėjas; Heideggeris savo ruožtu iš Husserlio perėmęs fenomenologinį metodą, perkūrė į *Dasein hermeneutiką*, tuo parodymas ne tik Husserlio fenomenologijos tąsą, bet ir jos kritiką bei būtiną korekciją. Remdamasis Dilthey’aus hermeneutinėmis kultūros istorijos idėjomis, bet nepamiršęs savo dėstytojo Husserlio minčių, Heideggeris sukūrė originalią supratimo ontologiją, priešpriešindamas ją mokslinei (metodologinei) pažinimo tradicijai. Joje ryškios dvi viena kitai priešingos tendencijos – kritikuojamas fenomenologų „transcendentalusis idealizmas“, mažinamas

Jacques’o Derrida ir Paulio de Mano postruktūralizmo ir dekonstrukcijos skepticizmas buvo kuriamas kaip tam tikra alternatyva fenomenologų metodologiniam optimizmui ir metafizinei estetikai bei kaip sugrįžimas prie kai kurių Friedricho Nietzsche’o iškeltų klausimų. Ar apoloniškame mene suklestėjęs dvasinio grožio kultas nebuvo tik skraistė (kaukė) gyvenimo siaubui pridengti? Ar įmanoma, kaip dar vis tikėjo Dilthey’us, kultūros istorijos interpretacijomis pasiekti vis geresnio (pažangesnio) literatūros, o su ja sykiu gyvenimo įsisąmoninimo? Dekonstrukcijoje einama dar toliau ir klausiama dar aščiau – ar tai, ką mes savo interpretacijose aprašome kaip tiriamo reiškinių esmę (formos ir turinio sintezę, gelmę, esmę, tapatumą ar fenomenologinį balsą), nėra tik proto sukeltos šmėklos ir mūsų iliuzijos? Ar mūsų susistemintoje teksto struktūroje reikšmės centro (esmės) nustatymas nėra skirtas tam, kad būtų nuslopinti jo kiti reikšmių centrai? Ar rašytojo (kaip ir kritiko) kalbos gramatinio ir loginio su-

nuo Renesanso pernelyg išpūstas „protingojo subjekto“ reikšmingumas, didinama įsiklausymo į kalbą, per kurią „gyvenamasis pasaulis“ mums pasirodo, svarba. Taip pat ir toliau kritikuojama pozityvistinio pažinimo ir tyrimų tradicija, objektyviosios tiesos iliuziškumas, įtvirtinant iš F. Nietzsche’o perimtą ir daug stipriau pagrįstą nuostata, jog pasaulis sukurtas ne iš daiktų, faktų ir atomų (materijos), o iš pasakojimų, reikšmių ir interpretavimų, nuolat istoriškai kintančių, todėl negalinčių turėti amžinosios tiesos pavidalo. Jau pirmasis Heideggerio knygos *Būties ir laiko* komentatorius Lietuvoje Juozas Girnius joje iškeltą žmogaus būties dvisklaidos analizę išaiškino kaip naują interpretacinį santykį su pasauliu: interpretatorius turi ir fenomenologiškai norėti kuo tikriau pamatyti patį reiškinį „iš jo paties“, ir sykiu įsisąmoninti, kad jo siekiama suvokimo tapatybė visada bus kalbos transformuota ir distancijuota, vadinasi, tebus tik interpretacinė (Juozas Girnius, *Heideggerio egzistencinės filosofijos pagrindai*, Kaunas: VDU leidykla, 2002, 26).

vokimo neapersmelkia ir neiškraipo jos artistinės retorikos įtaiga⁸? Ar kalba yra patikima ir paklusni tarpininkavimo priemonė? Ar lengva susikalbėti? Ar kalbos loginis suvokimas gali būti atskirtas nuo retorikos – emocinio, su nekontroliuojamais kūno impulsais veikiančio, nesibaigiančius tikėjimus ir mitus kuriančio aiškinimo? Jei sutinkame, kad rašyme *kas* yra neatskiriama nuo *kaip*, tuomet kyla klausimas, ar galima išvengti „melagingo rašymo“? Grožinė literatūra į tai visada atsako sąžiningiausiai: mūsų kalba visada iš dalies yra suvaidinta, retoriška, dviprasmiška ir melaginga⁹. Gal turėtume labiau susitaikyti su savo interpretavimo (rašymo ir skaitymo) netobulumu? Gal yra neišvengiama teksto akivaizdaus faktiškumo (gramatinio kalbos aiškinimo) ir jį apibendrinančios prasmės (loginio kalbos aiškinimo) nederinė, kaip ir kalbos ženklo binarėje struktūroje egzistuojanti nederinė, žodynuose atsiskleidžianti kaip neturinti pabaigos žodžio reikšmės aiškinimų seka¹⁰?

⁸ „... mokomės ne tik semantikos, bet ir to, kaip tekstas mus paveikia. Susidūrus su neišvengiama būtinybe apsispręsti, jokia gramatinė ar loginė analizė negali mums padėti. [...] Kadangi gramatika, kaip ir figūratyvumas, yra integrali interpretavimo dalis, iš to kyla, kad interpretavimas bus negatyvus procesas, kuriame gramatinis suvokimas yra sunaikinamas pakeičiant jį retoriniu“ – Paul de Man, *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, 1986, 16.

⁹ „Tik poetai daug ‘meluoja’. Bet – kibirkštėlė poeto širdies reflektoriuje duoda visą pėdą spindulių. Pamanytumei – gaisras, o čia tik šukelės saulėje blizgama. Retorika, forma mušte užmuša poetų tikrumą ir bet kurį ‘konkretumą’. Taigi nelabai tikime tariamaisiais poetų skausmais, jų džiausmais ir liūdėjimais, jų maldomis, [...] mums miela poetinė apgaulė, bet koks jausmų tiršinimas“ – Vaižgantas, 2007, 353.

¹⁰ Anot Jacques'o Derrida, ryškiausias metafizinio mąstymo požymis – įtvirtinta juslinio konkretaus ir loginio abstraktaus suvokimo priešprieša iki pat struktūrinės kalbotyros ženklo teorijos imtinai: „Kalbotyros ‘mokslas’ signifikato ir signifikanto skirtį – pačią ženklo idėją – žinoma, gali išsaugoti tik išsaugodamas jusliškumo ir

Dekonstrukcinė žmogaus ir jo kalbinių praktikų silpnumo nuoroda kontrastuoja su antropologiniu pasaulio valdovo ir žinovo vaizdiniu, dar kartą prikeltu fenomenologu transcendentaliojo Aš sampratoje.

Kiek ilgai skaitymą suvoksime kaip geidžiamo su tekstu tapatumo ir sklendaus pokalbio (komunikavimo) prietarą ar mitą, nematydami, kiek daug jame yra negirdėjimo, nesusikalbėjimo ir manipuliacinių momentų? Ar nevertėtų universaliojo fenomenologinio optimizmo, kurio svarbiausios sąvokos yra *esmė, centras, organiška visuma, patirties ir išraiškos tapatumas, formos ir turinio sintezė, apoloniškumas, tradicija*, pritemdyti jį dekonstruojančios (išcentruojančios) ironijos šešėliu? Visi šie kritiškieji klausimai skirti tik norint kritiką stipriau pasukti į jos pačios kalbą, siekiant budinti literatūros skaitymo sąžiningumą ir komplikuoti tradicinius lūkesčius: „Turime kritiškai peržiūrėti humanitarinių mokslų kalbą ir kiekvieno diskurso kritiškumo atsakomybę. Reikia sąmoningai ir nuolat kelti statuso diskurso, iš paveldo besiskolinančio būtinus išteklius tam pačiam paveldui dekonstruoti, klausimą.“¹¹ Literatūros suvokimą nuolat provokuojantis klausimas, kiek skaitymo metu pagauta knygos prasmė yra tapati jo tekstiniam faktiškumui, dekonstrukcinėje kritikoje tampa vienu iš svarbiausių. O jį lydintis taip pat nelengvas recepcinis klausimas, ką eilėraštis man reiškia šian-

suvokiamumo protu skirtį [...]. Ženklas ir dievybė yra gimę toje pačioje vietoje ir tuo pačiu metu. Ženklo epocha yra esmiškai teologinė. Galbūt ji niekada nesibaigs“ (Jacques Derrida, *Apie gramatologiją*, vertė N. Keršytė, Vilnius: Baltos lankos, 2006 25).

¹¹ Jacques Derrida, *Struktūra, ženklas ir žaidimas diskurse humanitarinių mokslų, Pismo i različije*, Moskva: Akademičeskij projekt, 2000, 451.

dien, padeda prikelti jį iš muziejaus „aukso fondo“ ir geriausiai atskleisti neišvengiamą prasmų kitimo, mirgėjimo ir žaismo laike trajektoriją.

Dekonstrukcija siūlo dar kartą grįžti prie Nietzsche's „linksmojo mokslo“ koncepcijos ir iškelti klausimo, kiek ilgai savo kultūroje kliausimės apoloniška apgaule, nurodyma alternatyvius fenomenologijai (ir struktūralizmui) priėjimo prie literatūros kelius, kitokią teksto skaitymo galimybę. Pirmasis kelias filosofinis, susijęs su klausimu – kaip gyventi pasaulyje, praradusiame metafiziškumo sampratą, dieviškumo ir protingumo pradmenį? Antrasis – lingvistinis, paveldėtas iš struktūralizmo ir teigiantis, kad kalba nėra vien tik klusni mūsų patirčių išraiškos, žinių perdavimo ir bendravimo priemonė, bet aktyvus imanentinis veiksnys, valdantis mūsų interpretacijas, leidžiantis mums bendrauti ir įprasminantis gyvenimą. Trečiasis – lingvistinis nihilistinis ir dionizinis, nukreiptas prieš antrąjį ir teigiantis, kad kalba nėra tik svarbiausių (dieviškų ir protingųjų) žinių (semantinių ženklų) siuntėja, reikalaujanti pranašingų būties iššifravimo veiksmų, bet pati pilna prieštaravimo ir žaismo dviprasmybėmis, tamsi ir neaiški, ateinanti iš kūniškųjų gelmių tamsos, nekomunikabili ir nepasiduodanti logikos kontrolei. Joje, be aiškių ir protingų frazių (iš kurių pačios tobuliausios yra įsakymų), tarpsta gausus dviprasmybių tinklas, audžiamas tapatumo krizę išgyvenančio interpretuojančio subjekto. O kalbos dviprasmybės ar paradoksalmumui aiškinti jau negali pritaikyti jokių nudėvėtų dialektinės logikos taisyklių.

Anot Williamo Empsono, mus vis labiau įtraukianti paradoksų kalba sukuria

naują suvokimo perspektyvą, kuri leidžia į tą patį kalbos faktą reaguoti alternatyviai ir jos sukelti priešingi suvokimai jau negali būti redukuoti į vieną interpretacinę formulę, suvienodinti ir apibendrinti¹². Todėl dekonstrukcijoje nutolstama nuo hermeneutinio rato, saistančio dalį su visuma, koncepcijos, kalbos kaip svarbių (dieviškų) žinių siuntimo ir pranašavimo sampratos ir atsisukama į kitokios, proto kontrolei nepasiduodančios, nusikalbančios kalbos profilį. Hermiškai didžiųjų gyvenimo paslapčių šifravimo kalbai, pakylėtam šventiniam stiliui, visuotinio bendravimo utopiškumui, apoloniško grožio kilnumui ir didybei dekonstrukcija priešpriešina sampratą dionisiškos juokdariškos kalbos, kurioje, be tiesos, yra daug liežuvio paslydimo, išmonės ir, aišku, neišvengiamų kvailysčių, o su ja tamsaus, nepažinaus ir nekomunikabilaus pasaulio vaizdinio. Šis šmėkliškas nelaimingojo pasaulio vaizdinys jau praradęs egzistencialistinį tragiškumo aspektą, prisipildęs ironijos. Dekonstrukcija skatina radikalai pakeisti interpretavimo stilių, pereiti prie teikiančio daugiau laisvės ir įvairovės žemojo stiliaus ir intelektualinės žaismės lygmens. Kalbos žaismo samprata Derrida dekonstrukcijos teorijoje kuriama kaip priešprieša „fenomenologiniam balsui“ ir visiems totalizuojančio mąstymo ir suvokimo įpročiams:

... kalba atmeta bet kokią totalizavimą: jos laukas iš esmės yra žaismo, t. y. begalinių ženklų pasikeitimų baigtinės visumos ribose, laukas. Jos laukas inspiruoja šiuos ženklų pasikeitimus tik dėl to, kad jis pats yra baigtinis, t. y. dėl to, kad, užuot buvęs begalinis, kaip tvirtina klasikinė hipotezė, užuot buvęs pernelyg

¹² William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Harmondsworth, 1965.

didelis, jis kai ko stokoja – pasikeitimų žaismą sustabdančio ir motyvuojančio centro. [...] Neįmanoma apibrėžti centro ir iki galo atlikti visumos apibendrinimo, nes centrą pakeičiantis, jį *papildantis*, jam nesant jį atstojantis ženklas yra tai, kas pridėdama, kas atsiranda viršaus, *priedo*. Reikšmės judėjimas kai ką pridėdama, todėl visuomet yra daugiau, tačiau šis pridėjimas nėra nekintantis, nes jis ateina užpildyti, pamainyti tam tikrą stoką signifikato pusėje¹³.

Jei tik interpretacijose imame vengti apibendrinimų, sintezių ir dialektikos ir pradėdami kalbėti apie interpretuojamo teksto centro nesatį bei reikšmių žaismą (jų nesibaigiantį ir išeinantį iš loginės motyvacijos judėjimą ir kaitą), pereiname prie dekonstrukcinio tyrimo. Baigiant galima padaryti trumpą išvadą, kad ten, kur fenomenologai suranda žmogaus / kalbos / pasaulio sąlyčio, tapatumų, pakartojimų, kontaktų, suartėjimo, empatijos vietas, dekonstrukcijos šalininkai pamato skirties, netapatumo, pakartojimų neįmanomumo, kontaktų simuliacijos, susvetimėjimo ir įtarumo, atsitiktinumų ir išdaigų atvejus, gyvenimo esaties pakaitalų karnavalus. Dekonstrukcija pasisukus į rašymo ir rašto problemą, kad galėtų demistifikuoti literatūroje prisikaupusias iliuzijas ir dalyvauti tebevykstančiame paradigminiame literatūros pokytyje (daugelio teoretikų apibrėžiamame kaip literatūros perėjimas nuo apoloniškosios „protingos sąmonės“ prie dionisiškos „nelaimingos ir ironiškos sąmonės“). Vadinasi, dekonstrukcinės interpretacijos svarbiausias tikslas surasti skaitomo teksto reikšmių žaismą kaip jo tradicijos sukurtos esaties suardymą¹⁴.

¹³ *Ten pat*, 461.

¹⁴ „Žaismas yra esaties suardymas“ – Derrida, 2006, 464.

... dionisiško nusikalbėjimo link

Dekonstrukcinius teorinius klausimus ir prieigas sukonkretinsime pradėję skaityti Maironio eilėraščių „Pavasaris“ ir tęsdami diskusiją su Zaborskaitės interpretacija.

Trumputis „Pavasaris“ neabejotinai fokusuoja viso rinkinio *Pavasario balsai* pagrindines retorines ypatybes – jis mus kreičia prie to, kas tobuliausia, protingiausia ir gražiausia, kas vadinama gamtos, tautos ir dvasios atbudimo džiaugsmu, meistriškai sueiliuotos kalbos harmonija. Todėl visai teisėtai gali būti pavadintas apoloniško arba didingojo stiliaus kūrinium, kuriame grožis nugali siaubą. Kita vertus, tai rinkinio pakraštinių eilėraščių, jei jo centre matysime pačius žymiausius patriotinius eilėraščius „Taip niekas tavęs nemylės“, „Trakų pilis“, „Lietuva brangi“, „Kur bėga Šešupė“, „Mano gimtinė“, „Lietuvis ir giria“ ar tokius šedevrus kaip „Skausmo balsas“, „Marijos giesmė“, „Nuo Birutės kalno“, „Vasaros naktys“, „Vakaras ant ežero Keturių kantonų“ ir kt. O jei tai nuo centro nutolęs eilėraščių, tai ir besiskundžiančias mūzas griežtai prižiūrintis visuose Maironio eilėraščiuose Apolonas čia gali būti daugiau prisnūdęs ir ne toks budrus.

Kad Maironio eilėraščių „Pavasaris“ galėtume geriau suvokti kaip klasikinio grožio idealą, kuriam būdinga *vidinė meninė pusiausvyra*, Zaborskaitė savo interpretacijoje pasinaudoja paprasčiausia hegelinės dialektikos tezė / antitezė / sintezė formule, kuri išduoda jos didesnę artumą romantinei, o ne modernistinei fenomenologijai. Nes, anot de Mano, romantinio ir poromantinio laikotarpio poezijoje įsitvirtinusi metafizinė estetika akcentavo subjekto („vidaus“)

ir objekto („medžiagos“) sintezę¹⁵. Būtent ją naudodama kritikė eilėraštyje simetriškai išskiria objektyvią (pirmoje strofoje) ir subjektyvią (trečioje strofoje) plotmes ir nurodo jų sintezę vidurinėje strofoje – visa tai mums turi neginčijamai paliudyti klasikinės poezijos estetinį tobulumą:

Viena esmingųjų kiekvieno meno kūrinio ypatybių yra ta, kad čia objektyvios tikrovės atspindys organiškai derinasi su menininko subjektyvių nusiteikimų, požiūrių, emocijų išraiška. [...] Maironio eilėraštyje šias dvi plotmes – išorinio pasaulio daiktus, realijas, ir paties poeto nusiteikimus – nesunku išskirti: pirmame posme duotas gamtovaizdis, trečiame – poeto jausmų išraiška: antrame esama ir vieno, ir kito.¹⁶

Bet ką reiškia šioje interpretacijoje eilėraščio apibūdinimas „objektyvios tikrovės atspindžiu“, jeigu mes jame teturime tik Maironio kalbos sumodeliuotą („apdainuotą“) pasaulį? Lygiai taip pat darosi neaiški ir tarsi savaime aiški mintis, kad „objektyvios tikrovės atspindys organiškai derinasi su menininko subjektyvių nusiteikimų, požiūrių ir emocijų išraiška“, nes ar skaitytojo suvokimui pasiekiami „menininko subjektyvūs nusiteikimai“? Todėl neįtikina ir pats svarbiausias teiginys apie eilėraštyje surastą „išorinio pasaulio“ ir poeto „vidinių nusiteikimų“ perskyrą, o dar labiau, – apie vidinėje strofoje surastą šių priešybių „organišką dermę“. Paradoksalu, bet „Pavasario“ komentarai daugiau kelia klausimų nei duoda atsakymų.

Iškart iškyla dar vienas dekonstrukcinio pobūdžio klausimas, kiek hermeneuti-

nis ratas yra patikimas ir kiek apskritai gali būti patikima fenomenologinė poezijos analizės idėja, teigianti, kad kuo kritiko bus išsamiau aprašytas stilius, tuo bus logiškai patikimiau atrastas jo prasmės branduolys. Kiek gramatinė teksto analizė gali logiškai „pagilinti“ pirminį intuityvų mūsų skaitymą, o kiek užrašymo metu veikianti kalbos retorikos galia jį iškreipia, simuliuoja ir sukuria? Ar gali rašantysis, kad ir labai to norėdamas, išgryninti savo analizę nuo paveldėtų ir nesąmoningai jį veikiančių kūrybos interpretacinių schemų, išankstinių kūrybos supratimo prielaidų? Kiek konkrečioje eilėraščio „Pavasaris“ interpretacijoje esama ją veikiančios nematomos, bet stiprios tradicijos galios (metafizinio įpročio) – jį matyti, suprasti ir aiškinti kaip klasikinio peizažinio eilėraščio idealą, tipizuoti ir apibendrinti kaip getiškai šilerišką modelį¹⁷? Ar nevertėtų labiau pasigilinti, kiek „Pavasario“ interpretacija išauga iš jo formos ir kalbos akivaizdumo, o kiek ji yra valdoma skaitančiojo lūkesčio, suformuoto tradicijos.

Todėl lietuvių literatūros tradicijoje įsitvirtinusią ir dar kartą Zaborskaitės perskaityme pakartotą eilėraščio „Pavasaris“, kaip harmoningos peizažinės lyrikos šedvro idėją, ir norėtusi kritiškiau patikrinti, iškeliant dviprasmią jo kalbos reikšmių žaismo klausimą.

Nors Zaborskaitė interpretacijoje atidžiai išanalizavo „pavasario gamtos paveikslo“ dinamizmą ir realizmą (plastiškumą), fenomenologiškai jį pripildžiusi pojūčių (regos, akustiniais, uoslės) sukeltais

¹⁵ Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven and London: Yale University Press, 1979, 34.

¹⁶ Vanda Zaborskaitė, *Eilėraščių menas*, Vilnius: Vaga, 1965, 30; toliau šios knygos puslapis bus skliaustuose nurodomas tekste.

¹⁷ „Pavasaris“ – gamtinės lyrikos pavyzdys, atstovaujantis „grynajai poezijai“ – Vincas Mykolaitis-Putinas, *Raštai* 8, Vilnius: Vaga, 1962, 332.

potencialiais vaizdiniais ir išsamiai aprašė estetinės formos paprastumą, simetriškumą ir aiškumą, iš to padaryta apibendrinanti išvada, kad eilėraštis „Pavasaris“ yra priskirtinas klasikinei gamtinei lyrikai, o ypač, kad neturime jokio pagrindo jo vaizdų suprasti perkeltine prasme, jau leidžia pradėti dekonstravimo darbą:

Neturime jokio pagrindo suprasti jų (peizažo detalių – A. J.), pavyzdžiui, perkeltine prasme; jose neslypi toks daugiareikšmiškumas, kokių, pavyzdžiui, matome simbolistų poezijoje, kai vaizdas mums ima tarsi dvilypuotis, kartu reikšdamas ir pojūtinės sferos realijas, ir kreipdamas mūsų vaizduotę, mintis į abstrakcijų, neaiškių spėjimų ir nuojautų sritį. Maiironio parinktos detalės savo spindulingu ryškumu tekalba apie giedrą ankstyvojo pavasario dieną, apie materialaus pojūčiais suvokiamo pasaulio daiktus (33).

Jeigu Maiironio eilėraščių lyginsime, kaip sakoma citatoje, su simbolistų kūryba, išties jo kalba mums bus aiškesnė („spindulingai ryškesnė“), taip akivaizdžiai nedemonstruojanti savo abstraktumo ir sykiu daugiaprasmiškumo. Tačiau išvada teisinga tik šitos prielaidos ribose, nes kalbos daugiaprasmiškumas (alegoriškumas, metaforiškumas) seniai ir plačiai žinoma jos ypatybė, puikiai išnaudota Šventraščio pasakojimuose, Viduramžių mistinėje ir Naujųjų laikų grožinėje literatūroje, išsamiai aprašyta tradicinėje retorikoje ir teologinėje hermeneutikoje¹⁸.

¹⁸ Jau ankstyvosios krikščionybės filosofas Origenas (185–254) traktate „Apie pradus“ davė pagrindus alegoriniam Biblijos aiškinimui, išskirdamas tris jos perkeltinių prasmų aiškinimo lygmenis: 1) kūnišką (pažodinę prasmę), 2) sielos (žmogaus psichologiją išreiškiančią prasmę) ir 3) dvasinę (dieviškos prasmę). Ilgainiui egzegezėje nusistovėjo praktika skirti du reikšmių lygmenis: *sensus literalis* ir *sensus spiritualis*. Reformacijos metu protestantų teologinė hermeneutika for-

Paulis de Manas studijoje *Romantizmo retorika* (*The Rhetoric of Romanticism*) padarė išvadą, kad, silpstant religinei vaizduotei, XIX amžiaus poezijoje dominavę gamtos vaizdai buvo skirti dualistinei gamtinio / antgamtinio pasaulio sampratai perteikti, todėl neišvengiamai turėję alegorinių prasmų, perkeltinių, bet nesunkiai išpėjamų. Žodis, reikia sutikti su Zaborskaite, romantinėje poezijoje turėjo mimetinę (veidro-džio) funkciją – kuo geriau ir konkrečiau pamėgdžioti („atspindėti“) gamtos reiškinius, bet be jos, ir tai mums yra labai svarbu pabrėžti, jis turėjo ir kitą dvasinę, transcendentalią ir alegorinę funkciją – „atrakinti“ vaizduojamos gamtos paslaptis, nurodyti žmogui kažką labai svarbaus, spinduliuoti perkeltines, abstrakčias ir dvasines reikšmes, kalbėti apie nematomą metafizinį pasaulį. Tokioje poezijoje poetinis vaizdas talpino savyje dvasios esaties / nesaties žaismo momentą, bandė išlaikyti žmogaus gyvenime jau ėmusį blėsti metafizinį matmenį. Todėl poezija ir pasijuto pašaukta aukštajai misijai ne tik įprastu žvilgsniu kuo tikroviškiau aprašyti gamtą, bet ir vidiniu dvasiniu žvilgsniu atverti alegorinę tikrąją regimojo pasaulio prasmę. XIX amžiaus poezijoje, kurioje gamtos reiškinių patirčiai, o ne žodžiams buvo suteiktas ontologinis pirmumas, žodžio paskirtis buvo kuo labiau sutapti su vaizduojamu gamtos reiškiniu, kad pajėgtų kuo geriau atidengti jo Idėją¹⁹. Tačiau vertinant dekonstrukciniu požiūriu, bet

mavosi labiau grįždama prie Evangelijų pažodinių prasmų (M. Liutheris reikalavo hermeneutinio rato principu Šventraštį aiškinti per jį patį) ir priešindamasi katalikiškai kaip per daug alegorinio aiškinimo tradicijai.

¹⁹ Paul de Man, „Intentional Structure of the Romantic Image“, *Paul de Man, The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984, 7.

koks kito pamėgdžiojimas ir tapatinimasis su kitu nesugeba panaikinti jų skirtingumo momento. Vadinasi, apoloniškoji gamtos ir žmogaus, materijos ir dvasios, daikto ir žodžio, žemiškumo ir dieviškumo vienovė eilėraščio peizaže buvo kuriama kaip tam tikra retorinė apgaulė... leidžianti išsakyti, kas kitu atveju negalėtų būti išsakyta...

Galime čia prisiminti ir Goethe, kaip tokios poezijos ir jos teorijos autoritėtingiausią kūrėją, kuris dar gerokai prieš prancūzų ir rusų simbolistų sąjūdžius ir programas simbolį įtvirtino kaip pačią svarbiausią meninės išraiškos priemonę. Visiems gerai žinoma *Fausto* frazė: *Alles Vergaengliche / Ist nur ein Gleichnis*²⁰, kuria išsakoma kūrybos, kaip dieviškų idėjų (prafenomenų) juslinės išraiškos metafizinė samprata. Pasak jos, grožis – idealybės ir realybės sintezė. Menas yra daugiau nei gamta, nes suteikia gamtai antgamtiškumo idėją ir žmogiškumo atspalvį. Jos pagrindu Goethe suformulavo tobulo klasikinio stiliaus koncepciją, pagal kurią poetui būtina atrasti pusiausvyrą tarp objektyvumo ir subjektyvumo, tarp gamtos pamėgdžiojimo ir manieringos dvasios ekspresijos. Nes tik toks stilius poetui geriausiai leis aprašomoje gamtoje išjūrėti jos simbolinę esmę: „Menininkas nori byloti pasauliui per visumą, tačiau gamtoje visumos jis neranda, ji yra jo dvasios, arba, jei norite, vaisinancio Dievo kvėpavimo vaisius.“²¹ Goethe meno simbolį aiškino kaip Dievo dvasios

ir aukščiausių idėjų konkretinimo jutiminyje plotmėje išraišką. Toks metafizinis kūrybos aiškinimas neabejotinai buvo būdingas ir Maironiui²².

Todėl mums ir kyla pirmas ir svarbiausias klausimas, kodėl Zaborskaitės eilėraščio „Pavasaris“ skaityme taip atvirai ir kategoriškai atsakyta jo alegorinio perskaitymo galimybės? Maironio poezijos klasikinio vaizdo ir apskritai klasikinio grožio idealo teorinis susiejimas vien su optimistiniu realizmu („materialumas yra vienas iš požymių, rodančių Maironio poezijos realistinį charakterį“) jo alegoriškumo sąskaita, ar nerodo kritikės tam tikros duoklės savo laiko reikalavimams?²³ Juk Maironio „Pavasari“ pradantis meiliai besijuokiančios saulės vaizdas neabejotinai turi ne tik gamtinės, bet ir metafizinės reikšmės atspalvį. Į tai yra atkreipęs dėmesį Vytautas Kubilius, priešingai nei Zaborskaitė, labiau pabrėžęs Maironio poezijos romantiškąją pusę, jo poetinio vaizdo dvasingumą ir nenuspėjamumą, alegoriškumą ir vizionizmą. Anot jo, išgyvenimo gyvybė bei žodžio ir meninės formos jutimas ir leidžia kalbėti apie Maironį kaip talentingą lyrikos kūrėją, kokio Lietuvoje iki jo nebuvo:

²² „Jo (Goethe's – A. J.) tvariniuose nieko dirbtinio, tik nuoširdus ir natūralus jausmas [...], o vienkart taip viskas vokiškai jaučiasi [...]. Faustas tai žmonijos nuo amžių tragedija, tos žmonijos, kuri klaidžioja, nupuola, nerami kovoja, veržiasi prie idealo, per skausmus siekia Dangaus“ (Maironis, „Trumpa visuotinės literatūros istorija“, *Raštai* 3, kn. 2, 371–373).

²³ „... yra pastebėta, kad tai, kas paprastai vadinama socialistiniu realizmu, labiau atitinka klasicizmą. [...] Tarybinei literatūrai paliks svetimas ir toks asociatyvinis mąstymas, kuris stengiasi sutraukti visus realius ryšius tarp daiktų, kuriam rūpi susikurti kuo toliau nuo realybės stovintį, vien autoriaus subjektyvizmu paremtą meninį pasaulį“ (cituojuama pagal: Elena Baliutytė, *Laiko įkaitė ir partnerė: lietuvių literatūros kritika 1945–2000*, Vilnius: LLTI leidykla, 2002, 69, 75).

²⁰ Šios frazės Vydūno, Šatrijos Raganos vertimai: „Viskas, kas praeina, vien tik simbolis“, A. A. Jonyno: „Tai ką laikas paniekina / Tikrai alegorija“, J. W. Goethe, *Faustas*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2003, 12, 105.

²¹ Johann Peter Eckermann, *Pokalbiai su Goethe*, vertė G. Sodeikienė, Vilnius: Aidai, 1999, 459.

Eilėraščių Maironis išvedė į tokią sritį, kuri neturėjo realaus kūno, regimos ir apčiuopiamos formos, egzistavo tik kaip sutaurinta ir suhe-rojinta dvasinė materija, pakelta virš kasdienybės daiktų [...]. Maironio eilėraščiuose nebėra aprašinėjimo statikos... visas pasaulis sutelpa emociniame judesyje [...]. Jausminė situacija veržiasi į kažką aukštesnį ir negali būti nei iš-spręsta, nei užbaigta esamoje tikrovėje.²⁴

Bet įsiskaite į Zaborskaitės eilėraščio „Pavasaris“ analizę matome, kad ji įstrigusi keistokame prieštaravime: joje ir neigiamas toks alegorinių analogijų pagrindu kuriamas suvokimo būdas, ir sykiu iš dalies praktikuojamas. Pareiškusi, kad Maironio poetiniam realizmui yra svetimas perkeltinių prasmų interpretavimas, faktiškai jo galimybės kritikė neatsisakė, primindama pavasario prisikėlimo mitinę ir krikščionišką prasmę, jo vaizdinį susiedama su XIX a. pabaigos Rytų Europos nacionaliniu išsi-vaduojamuoju judėjimu (tautos laivės idėja), o pabaigos eilutę „vien meilę norėtum dainuoti“ sugretindama net su Friedricho Schillerio „Ode džiaugsmui“, eilėraščio finalą interpretuodama kaip „taurių jausmų antplūdį“, kuriuo deklaruojama meilė visam pasauliui. Tačiau po tokio eilėraščio prasmų alegorizavimo, abstrahavimo ir išplėtimo kritikės vėl sugrįžtama prie teorinės išeities pozicijos, turinčios patvirtinti klasikinio grožio idealą ir teigiančios priešingus dalykus – poetinių vaizdų realizmą ir prasmės tiesiogiškumą. Todėl ir eilėraščio žiedinė kompozicija interpretuojama kaip simetriškas žmogaus meilės atsakas į meilę ir optimizmą spinduliuojančią pavasario gamtą, kaip tobula žmogaus ir pasaulio vientisumo ir tapatumo išraiška:

O eilėraščio pabaigos mostas, vis plačiau išsiliejančia emocija apglėbdamas pasaulį, sugrąžina jam tą meilės gausybę, kurią sužadino širdyje saulėtoji pavasario gamta. Tos jausmų bangos, plūstančios iš pasaulio į žmogų ir iš žmogaus širdies į pasaulį, apsprendžia vidinę eilėraščio sandarą, labai subtilią žiedinės kompozicijos atmainą, kur eilėraščio pabaiga vėl grįžta į pradžią, tik ne pirmąjį posmą atkartojant, kaip dažnai esti, o atgaivinant tą erdvių ir platumų išpūdį, kuris, sakytumei, apgaubia eilėraštį, suteikdamas jam išbaigtumo, uždarumo, savy rymančio pasaulio tobulumo (39–40).

Būtent tokį „antialegorinį“ ir sykiu ir „realistinį“ peizažinio eilėraščio perskaitymą, pagrįstą turinio ir formos tapatumo principu, kritikės siekiama motyvuoti, regis, pačiais akivaizdžiausiais eilėraščio „klasiškos formos“ simetrijos ir žiedinės kompozicijos uždarumo estetiniais argumentais. Eilėraštyje išskirtos keturios pavasario vaizdo detalės (saulė, vėjelis, vieversys, žydintys laukai) interpretacijoje apibūdinamos kaip semantiškai ir estetiškai simetriškai sutvarkytos, turinčios vienodą sintaksinę formą:

Kiekviena detalė užima po dvi eilėraščio eilutes, kiekviena išsakoma savarankiškai, išbaigtu sakiniu. Tai tarsi piešinys su aiškių linijų kontūrais (33).

Tačiau atidžiau įsižiūrėjus į eilėraštyje nurodytą klasikinį pavasario piešinį – simetrišką, džiugų, aiškų ir paprastą, – jo peizažo detalių statika suyra, linijos išsikraipo, o giedruma apsiniaukia. Pirmoje strofoje, sudarančioje vieną sakinį, iš tiesų dar randame kritikės nurodytus du simetriškus dvieilius su dviem pavasario motyvais (saule, vieversiais), o antroje strofoje jau matome visai kitokią sintaksinę formą!

²⁴ Vytautas Kubilius, *XX amžiaus lietuvių lyrika*, Vilnius: Vaga, 1982, 22–23.

Nors joje retenciškai išlaikomas pirmosios strofos kompozicinės simetrijos prisiminimas, ji pradedama visai netikėtai, įrašant dukart pasikartojantį šaukiamąjį sakiniuką („Išaušo! Išaušo!“), suardantį buvusią pirmoje strofoje rimtį ir tvarką. Toks anks-tesnės strofos simetrijos suardymas mus verčia kitaip peržiūrėti ir pamatyti trečiąją, paskutinę eilėraščio strofą. Jos ketureilis dar labiau pasikeitęs, nes antroje strofoje pasigirdę du trumpi sušukimai čia perimti ir jau išplėtoti į daug ilgesnius tris šaukiamuosius sakinius. Todėl eilėraščio sintaksinė intonacinė struktūra, sukurta aiškiai stiprėjančiu emociniu ir intonaciniu principu, ardo teigtą jo vaizdų simetriškumą.

Nors Zaborskaitės interpretacija pradedama ir sukurama kaip labai konkreti eilėraščio „Pavasaris“ formos ir stiliaus aprašomoji analizė, nors joje įtikinamai parodyta, kaip iš jo formos „išauga“ turinys, vis dėlto ji iš karto labai aiškiai semantiškai struktūruojama ir režisuojama pagal vieną metafizinės estetikos lūkesčio intenciją, – surasti ir parodyti eilėraštinę *kaip grynojo grožio idealą, kaip priešybių meninę darną*, priskiriant jį klasikinės poezijos tipologijai, kuriai būdingos paprastumo, aiškumo, simetriškumo, harmonijos, optimizmo kategorijos ir kuri poetui garantuoja amžinąjį tautoje populiarumą:

Griežta, uždara forma, apvaldžiusi įkaitintų poeto jausmų polėkį, sudaro tą judesio ir rimties, emocinės įtamos ir tramdančios valios pusiausvyrą, kuri apibūdina šviesų, klasikinį Maironio talentą (40).

Maironis neieško nei nelauktų, netikėtų vaizdo aspektų, nei komplikotesnio jausminio ar refleksinio santykio su tikrove. Būties dėsniai jam atsiskleidžia ne išimtimis, o norma. Tai suteikia jo pasaulėvaizdžiui daug blaiviaus gie-

drumo. O šis giedrumas, šis poetinio pasaulio aiškumas, taurus paprastumas yra viena iš tų kūrybos ypatybių, dėl kurių Maironis taip giliai įsirežė į visos mūsų liaudies sąmonę (41).

Tokiame Zaborskaitės eilėraščio „Pavasaris“ interpretavime tarsi iškart įtvirtinama abstrakčioji dualistinė apoloniškos / dionisiškos kūrybos opozicija – vienoje pusėje atsiduria kūriniai, artimi klasikinio grožio idealui, juose dominuoja priešybių suderinamumo galimybė, racionali vertybių sistema, dvasinis grožis, būties dėsniai ir normos, giedrumas ir aiškumas, tvarka ir teisingumas, paprastumas ir populiarumas. Ji apibūdinama reikšminga metafora *giedra kūryba*. Į ją patektų visi klasicistinio bei realistinio stiliaus kūriniai, jos kontekste Zaborskaitės yra matomas ne tik Maironio „Pavasaris“: „Optimistinė, gyvenimą teigianti Maironio pasaulėjauta, jo šviesus, giedras, „apoloniškas“ talentas turbūt niekur kitur nėra atsiskleidęs su tokia tobula pilnatve kaip šiame nedideliame eilėraštyje“²⁵, bet ir visa jo poezija: „Maironis savo eilėraščių kompozicija išreiškia klasikinį grožio idealą.“²⁶ O kaip alternatyvą šiai poezijai turėtume pamatyti visą kitą klasikinį grožį paneigiančią poeziją – tai išimties, jausminė, komplikuota ir konfliktinė, rafinuota, neaiški, kitoniška ir svetima kūryba, metaforiškai tariant, *apsiniaukusi dionisinę kūryba*. Jai, anot kritikės, priklausytų romantinis ir modernistinis kūrybos tipas.

Vis dėlto poezijos kalboje besireiškiančios apoloniškumo ir dionisiškumo tendencijos nėra tokios aiškos ir alterna-

²⁵ Vanda Zaborskaitė, *Maironis*, Vilnius: Vaga, 1987, 141.

²⁶ *Ten pat*, 254.

tyvios, dažniausiai neišskiriamai žaidžiančios. Ne veltui pastebime ne tik tam tikrus Kubiliaus ir Zaborskaitės interpretavimų skirtumus, bet ir pačios Zaborskaitės Maironio „Pavasaris“ aiškinamas labai prieštaringai. Vienu atveju apibendrintai teigusi, kad Maironio pasaulėjauta ir talentas yra „apoloniški“, kitu atveju kritikė jau ieško kitokių apibendrinamųjų charakteristikų, pabrėždama, kad „Pavasario“ dvasinė harmonija yra *reta* Maironio poezijoje, kad *visas* Maironis netelpa į klasikinę apoloniškos kūrybos sampratą, nes yra *kitokių* jai priešingų eilėraščių: „Pavasaris – retas dvasinės harmonijos atvejis Maironio kūryboje. Eilėraštis ne tik prasme, bet ir išraiškos galingumu taip primena Šilerį.“²⁷ Aiškindamas „Pavasari“, šią Zaborskaitės mintį tarsi pratęsia ir sustiprina Vytautas Kubilius: „Maironio eilėraštis kartais nusileisdavo iš herojiško nerimo į gamtos harmoniją ir tada arčiausiai pasislinkdavo į J. V. Getės lyriką savo objektyvizuoto pasaulio eiga.“²⁸ Abu tarsi tvirtina tą patį, prisimindami tą pačią Goethe's, Schillerio tradiciją, kad „Pavasaris“ savo *klasikiniu* harmoningumu yra *retas atvejis, kartas, išimtis* visoje *romantinėje neramioje* Maironio kūryboje. Bet ar taip iš tiesų yra? Ar *kita* Maironio poezija yra jau taip visiškai kitokia negu ta, kurią matome *apoloniška-me* „Pavasaryje“? O, kita vertus, ar „Pavasario“ apoloniškumas nėra apgaulingas? Gal „Pavasaris“ nėra jokia ypatingesnė Maironio eilėraščių išimtis?

Būtent šių dviejų apoloniškos (ateinančios iš kultūros ir proto šviesos) ir dionisiškos (ateinančios iš gamtos ir kūno

tamsos) tendencijų poezijos kalboje neatskiriamumą pabrėžia daugelis psichoanalizės ir dekonstrukcijos šalininkų²⁹. Iš tokio konteksto ateina ir Paulio de Mano mintis, kad apoloniškoji strategija, arba estetiškas poezijos tobulumas, tėra retorinė klaida, leidžianti išsakyti, kas kitu atveju būtų neišsakoma³⁰. Vadinasi, skaitydami poeziją mes teturime tik gyvenimo esaties pakaitalus, arba tik vos įžiūrimus esaties / nesaties skirsnius, naikinančius visus įprastus racionalaus mąstymo dualizmus ir kuriančius „protu beveik nesuvokiamas struktūras“³¹. Todėl Maironio poetinė kalba prieš mūsų akis atsiveria kaip žaismas apoloniškumo ir dionisiškumo dviprasmybėmis. Ji ir graži, išmintinga, komunikabili, didinga, skirta pranašauti, svarbiems visuomeniniams uždaviniams išsakyti, tautiniam sąmoningumui pažadinti ir žmogaus tobulėjimui skatinti. Bet poetinės kalbos tobulybė (fonocentrizmas) taip pat yra ir „nesuinteresuoto grožio“ bei apsinuoginusio žodžio erotiškumo šaltinis, pareikalavęs ypatingo poeto talento ir dėmesio ir įgijęs galios skaitytojo suvokimą pasukti priešinga intymios semantikos kryptimi, silpninančia realybės prievartą, komunikacines galimybes ir išlaisvinančia dionisiškų, egocentriškų malonumų, nekontroliuojamo iracionalumo, nenumalšinamo liūdesio reikšmes.

²⁹ „Rašymas, priešingai, visuomet giliai slepiasi už kalbos, auga ne tiesia linija, o tartum daigas atskleidžia paslapties esmę bei grėsmę, kontrkomunikuoja ir baugina. Taigi bet kokiame rašyme rasime dviprasmybę objekto, kuris yra kartu kalba ir prievarta: jo gelmėje slypi kalbai svetima „aplinkybė“, tartum kokia lygiagreti, bet nepriklausoma intencija“ (Rolanas Bartas, „Nulinis teksto rašymas“, *Rolanas Bartas, Teksto malonumas*, Vilnius: Vaga, 1991, 30).

³⁰ De Man, 1979, 22–23.

³¹ Jacques Derrida, 2006, 205

²⁷ *Ten pat*, 452.

²⁸ Vytautas Kubilius, *Lietuvių literatūra ir pasaulinės literatūros procesas*, Vilnius: Vaga, 1983, 237.

Maironį lietuviškuoju Goethe, Aleksandru Puškinu ar Adomu Mickevičiumi turėtume pavadinti ne tiek dėl to, kad daug perėmė iš jų poezijos³², kiek dėl jo panašaus vaidmens nacionalinėje kultūroje – poetinės kalbos, atitinkančios pasaulinį lygį, sukūrimo. Todėl vertas dėmesio Tomo Venclovos pasiūlytas savotiškai alternatyvus Maironio suvokimas – jis buvęs ne „tipiškas konservatorius“, kaip mums yra įteigę simbolistai, bet dar „didesnis revoliucionierius už pačius simbolistus“, nes „sukūrė tobulo poetinio pasakymo būdus ten, kur jų praktiškai nebuvo“³³. O sukurti brandžią poezijos kalbą, kuri savo pačios skambėjimo grožiu keltų estetinį (fonocentrinį) pasigėrėjimą, reiškia ne tik ją sukurti brandžios sudėtingos asmenybės portretą³⁴, bet ir išgauti didesnę pačios kalbos estetinį ir semantinį sudėtingumą, kuris Kubiliaus buvo pavadintas poezijos gyvastingumu. Maironis, nors tam tikra prasme gali būti vadinamas lietuviškuoju Goethe, jau negali būti apibūdintas pastarojo istorinio stiliaus tipologinėmis charakteristikomis³⁵. Tai, kad jo

kūryba radosi ne klasicizmo ir romantizmo, bet romantizmo ir modernizmo sankirtoje, galėtų būti mūsų dar labiau apmąstyta. Šiandien, pasitelkę naujus teorinius instrumentus, mes galime pradėti kalbėti apie dar nepakankamai ištyrinėtą Maironio poezijos kalbos *dviveidiškumą* – jos komunikatyvumą ir nesuinteresuotumą, visuomeniškumą ir egocentiškumą, dvasiškumą ir kūniškumą, patetiškumą ir resignavimą, apoloniškumą ir dionisiškumą, esančius už bet kokių dialektinės sintezės ribų.

Dekonstrukcinėje interpretacijoje romantinės poezijos ir jos supratimo įpročiai nustoja galioti, nes ontologinė pirmenybė suteikiama žodžiui, o ne gamtos ar gyvenimo patirčiai: „Jei menas imitavimas, tai nereikia pamiršti, kad viskas jame yra signifikantas. Estetinėje patirtyje mus veikia ne daiktai, o ženklai.“³⁶ Eilėraštyje susiduriame su esaties geismu išlikti, geriau susivokti, veidrodžiškai atsispindėti kalboje ir viso to nutildymo, negalios, nesaties, nutrynimo, praradimo judesiu. Toks pokytis reiškia, kad žodžiui nėra duota galimybės atsispindėti nei pasaulio konkretumo, nei pasiekti su rašančiuoju geidžiamo tapatumo (esmės). Veidrodinis poetinio vaizdo „atspindys“ čia jau turės psichoanalitiškai išgaubtą, tapatumą praradusią reikšmę, pereidamas į žaismo su uždraustomis reikšmėmis plotmę.

Kad dar labiau išklibintume chrestomatinėje interpretacijoje įtvirtintą eilėraščio „Pavasaris“ centrą – jį suvokti kaip klasikinio grožio idealą ir gamtinės lyrikos šedevrą – pradėsime nuo to, kad didžiausią skaitomo eilėraščio realizmą mums sudaro jo kalbos akivaizdumas ir faktiškumas, o ne juo atsispindimas pavasario gamtovaiz-

³² Žr.: Maironio *Raštų* pirmo tomo (1987) I. Slavinskaitės komentarus: A. Puškino poveikis nurodomas eilėraščiams „Poezija“, „Poeta“, „Ne pranašas, aš ne kovot“, F. Schillerio – „Gyvenimas eina ratu (Uosis ir žmogus)“, D. Merežkovskio – „Draugo liūdesys“, „Bažnyčioj gieda ‘Aleliuja’“, A. Mickevičiaus – „Vilija“, „Šatrijos kalnas“, mūsų pastebėjimu – ir „Ant kalno Rigė Kulm“, V. Deržavino – „Dievo meilė“ ir t. t.

³³ Venclova, 1985, 44.

³⁴ „Lietuvių lyrikoje jis pirmasis pavaizdavo nepakartojamai individualią asmenybę, sukūrė sudėtingą jos dvasinės raidos istoriją“ (*Lietuvių literatūros istorija* 1, Vilnius: Vaga, 1979, 160).

³⁵ Plg.: „A. Mickevičiaus, Puškino, Gėtės meninė mąstysena formavosi vienoda linkme: visi jie išėjo klasicizmo mokyklą, paskui išgyveno romantizmo laikotarpį ir pagaliau rado sintezę, kūrybinio gyvenimo pilnatvę“, „[p]aieškoję bendriausių Maironio meninio pasaulėvaizdžio bruožų, apibūdinome juos kaip romantizmo ir poetinio realizmo dermę, pažymėtą nacionaliniu savitumu“ – citatos iš Zaborskaitė, 1987, 385, 407.

³⁶ Derrida, 2006, 269.

dis („materialiais pojūčiais suvokiami pasaulio daiktai“). O eilėraščio kalba nuo pat pirmųjų jo retoriškai ir emociškai suaktyvintų eilučių „Pavasario saulė prašvito meiliai / Ir juokiasi, širdį vilioja“ mums praneša, kad eilėraščio peizaže sunku pamatyti jo objektyvumą, nes sutinkame tik antropomorfišką (sugyventą, sužmogintą) jo viziją. Taigi jau pirmoje eilėraščio „Pavasaris“ strofoje, Zaborskaitės pavadintoje labiausiai objektyvia, į akis krinta intensyviai pavartota poetinė retorika, sugyvinanti gamtos vaizdus ir paneigianti jų tikroviškumą. Nors dvi pirmąsias eilėraščio strofas galima suvokti ir kaip pavasario ryto aprašymą, o trečiąją – kaip deklamacinį eilėraščio subjekto „atsaką“ jam, jau nuo pat pirmo sakinio retoriškai ir emociškai eilėraščio subjektas jame labai aktyviai ima dalyvauti. Neprarasdamas peizažo pavidalo, pavasaris pirmose dviejose eilėraščio strofose retorinėmis priemonėmis susidvilypuoja, pavirsdamas jaunos viliojančios mergelės alegoriniu vaizdiniu, pateisinančiu jame esančią gausią kurtuazinio pobūdžio leksiką: saulė *meiliai juokiasi, širdį vilioja*, vėjelis *bučiuoja, gaivina krūtinę*, paukščių čirenimas (it jos balselis?) maloniai glosto ausį, o iš gamtinių pavasario detalių sukuriamas jos grožis tarsi karūnuojamas *laukų žiedų vainiku*. Trečioje strofoje pavasario peizažas ir gundančio grožio nimfos alegorija susilieja ir išnyksta abstrakčios retorikos frazėse, kurios skamba kaip eilėraščio emocinė kulminacija „Taip giedra ir linksma! Tiek šviečia vilties!“ Paskutinėmis trimis eilėraščio eilutėmis, pačiu ilgiausiu jo sakiniu, kuriame net dukart minimas labai svarbus žodis *meilė*, palydimas papildomų žodžių *dainos, širdies* ir *saldaus bučinio*, formu-

luojamas atsakymas kurtuaziniam pavasario grožiui. Jis, regis, taip pat skamba ne mažiau kurtuaziškai: „Vien meilę norėtum dainuoti, / Apimti pasaulę, priglaust prie širdies, / Su meile saldžiai pabučiuoti!“ Svarbus šiame eilėraštyje pavasario gamtos motyvo transformavimas į labai savitos moteriškos formos abstrakciją – *pasaulė*. Būtent *pavasario saulė / pasaulė* sąskambis eilėraštyje fiksuoja įdomią fonetinę, lingvistinę ir semantinę ašį ir sustiprina iš vaizdų išnyrančią nežemiškos ir sykiu labai žemiškos (romantiškai ar secesistiškai žiedais ištapytos) moters viziją. Maironio gamtinis eilėraštis per vaizdų alegorizavimą ir personifikavimą įgauna ryškių ne tik gamtinės, bet ir meilės lyrikos požymių. Jį galima perskaityti kaip intonaciškai ir emociškai stiprėjančią flirto intrigą, kuri baigiasi išsiūbuotos aistros kulminacija – eilėraščio subjektas, pakerėtas pamatyto grožio ir patyręs širdies viliones, saldžiu bučiniu susilieja su visa pavasariškai besiskleidžiančia pasaule, įgijusia jaunos mergelės pavidalą.

„Pavasaryje“ mūsų pastebėtą gamtos / mergelės alegoriją dar labiau patvirtina ir išplėtoja aplink ją panašiu principu parašyti eilėraščiai. Eilėraščio „Pavasaris“ (išspausdinto 1895) negalima nesuvokti ir kaip eilėraščio „Mergaitė“ (parašyto 1893) variacijos, sukurtos liaudies meilės dainos stilizacijos principu. Pastarajame dominuojantis mergaitės, o ne peizažo motyvas buvo išsakytas labai panašiu gamtinio paralelizmo principu, ta pačia metrine sintaksine intonacija ir labai panašia leksika: „Pražydo pasklido žiedai po laukus / Ir pievas išpynė margai; / Aš skinsiu, sau pinsiu rausvus vainikus, / Žydėsiu, kaip žydi laukai“. Jo pabaigoje it liaudies dainoje atjoja ber-

nužis, ir tarp personažų prasideda pirmųjų slapta siunčiamų žvilgsnių flirtas. Meniška iđdomesniame ir vertingesniame eilėraštyje „Pavasaris“, nors išlaikyta ta pati džiugaus flirto nuotaika, gražioji mergelė daug labiau ištirpdyta peizaže, meilės tema įgijusi daug platesnį reikšmių mostą ir daug didesnio paslaptingo. Panašiai suerotintas peizažas aptinkamas ne viename Maironio eilėraštyje: „Jau saulėtekis mėsvas, spinduliais iškaišytas, / Tvinksta, rausta ir dega lyg veideliai mergaičių, / Kai po langu sužvengia žirgas jauno bernaičio. / Štai ir saulė jau teka. Sveikas, vasaros rytas!“ („Saulės tekėjimas“, 83). Ne vieno kritiko jau yra pripažinta, kad aistrą žadinanti jaunos gražios mergelės saldžioji alegorija, išskylanti iš poezijoje vaizduojamos gamtos ir / ar tėvynės temų, yra vienas iš svarbiausių Maironio kūryboje³⁷. Suerotinti dviprasmiški Maironio eilėraščių peizažai skaitytojui šnabžda tą pačią nelaimingos, kančios sutaurintos meilės istoriją, išsamiausiai papasakotą baladėje „Jūratė ir Kastytis“.

Todėl pastebėkime, kaip paskutiniame eilėraščio „Pavasaris“ sakinyje-atsakyme visai netikėtai vietoj buvusios tiesioginės pavartota tariamoji nuosaka ir vietoj laukiamo pirmojo pavartota nutolinanti antrojo asmens forma, laukiamą kalbėjimo subjektyvumą susilpnina, sukelia netikėto susvetimėjimo efektą ir komplikuoja kuriamą meilės šventės harmoniją. Šaukiamaisiais atsakymo sakiniais intonaciškai ne tik

forsuojamas optimizmas, abstraktusis noras meilę dainuoti, gražųjį pasaulį saldžiai pabučiuoti, bet ir jam priešingas – tylusis negalėjimo tai padaryti balsas. Todėl eilėraščio pabaiga yra nevienareikšmė, atrodo lyg kurtos flirto intrigos sutrikdymas, kaip silpno ir netobulo žmogaus sukurta liūdna saldžios meilės vizija. Už pranašo intonacijų, plačių herojinių odės mostų, saldaus pastoralinio sentimentalizmo, apoloniškosios giedros Maironio poezijoje nuolat pasigirsta dramatiškasis savo vienišumą ir silpnumą išpažįstantis eleginis minoras, ar skaitytume „Pavasari“, ar „Nuo Birutės kalno“, ar bet kurį kitą jo eilėraščių.

Atrodo, kad 1920 metų skandalingasis, labiausiai sukritikuotas *Pavasario balsų* leidinys suteikia geriausią progą Maironio „Pavasari“ bei kitus eilėraščius išleisti iš „auksinio narvo“, pažymėto visuomeniškumo, patriotiškumo ir klasikos ženklais, ir atskleisti komplikuitesnę poetinės kalbos ir meilės temos dominantę. Secesine maniera gausiai iliustruoti, manieringą grafiką suderinę su peizažinių ir portretinių poeto draugių nuotraukų dokumentika³⁸ (ar ne pirmą kartą Lietuvoje nuotraukos panaudotos poezijai iliustruoti?), gal net kiek pataikaudami buržuaziniam komerciniam skoniui, „Pavasario balsai“ turėjo naują tikslą – atsisukti į skaitytoją pačia intymiausia savo turinio puse: „Poetas nebejunta, kad bendroji situacija reika-

³⁷ Pavyzdžiui, S. Žuko straipsnyje „Maironio meilė“, remiantis Maironio biografiniu faktu, kad jo dvasinės karjeros konkurentai, išbraukę eilėraščio „Jo pirmoji meilė“ pabaigą, įtraukė jį į skundą Vatikanui kaip nepadorios kūrybos pavyzdį, išanalizuotas ir konstatuotas eilėraštyje esantis patriotinės ir erotinės meilės dviprasmiškumas.

³⁸ Zaborskaitės teigimu, 1920 metų leidinio, tirštai išpuošto rožių, lelijų, tulpių ir kitokių stilizuotų gėlių pynėmis, grafikos peizažais su senovės pilimis, jūra, giriomis ir kalvomis, su smuiko ir lyros, arfos ir varpų, antikinių vazų ir koplytėlių, vainikų ir senovės ginklų piešiniais, su Marijos ir angeliukų citatomis iš Rafaelio paveikslų, ir su draugių veidelių nuotraukomis, išradingai įpintomis į bendrą secesinių vaizdinių audinį, iliustratorius buvo Kauno kunigų seminarijos auklėtinis Jurgis Jankevičius.

lautų iš jo nedalomo visos asmenybės subordinavimo etiniam patriotiniam idealui. Todėl didesnę svorį ir vertę įgauna „širdies troškimai“³⁹. Tai vienas iš labiausiai atnaujintų „Pavasario balsų“ leidimų, pirmą kartą papildytas tokiais poezijos šedevrais kaip „Jūratė ir Kastytis“, „Čičinskas“, „Lietuva brangi“, „Varpai“ ir meilės lyrikos eilėraščiais „Duetas“, „Išvažiuojant“, „Nutrūko – nesumegsi“, „Sudieu“, „Širdis ir protas“ ir kt. Ne veltui minimas „Pavasario balsų“ leidinys pradedamas eilėraščiu „Pirmoji meilė“ (pasižyminčiu patriotinės ir erotinės meilės ambivalencija), po kurio eina tokie estetiškai akcentuoti kūriniai: „Poeta“ (kurio programa – savo skausmus užgniaužus, aukso lyra nešti kitiems išganymai), „Poezija“ (kuri kritikos įvertinta labai prieštaringai – ir kaip sentimental pseudoklasicistinė alegorija, ir kaip skausmingo gyvenimo koncepcija, ir kaip rusų poezijos klasikų įtakos padarinys, ir kaip paskyrimas konkrečiai pažįstamajai), „Praeludijum (Iš Danutės akių tai dangus, tai naktis)“ (kuriame vietoj anksčiau buvusio žodžio „tėvynė“ įrašytas Danutės vardas patriotinį turinį suliejo su erotiniu, tuo labai papiktindamas Vaižgantą⁴⁰), „Vilija“ (su aiškia nuoroda į Mickevičiaus poezijos sekimą, kuriame vėlgi poetinė paralele Vilija – ir upė, ir mergelė, ištekanči už svetimtaučio, žaidžiama patriotinių ir erotinių jausmų dviprasmybe), paskui eina šeši patriotinio skambesio istorinio ir peizažinio kolorito eilėraščiai. Toliau randame

„Sunku gyventi“, Vaižganto iš kitų išskirtą kaip gilų, jausmingą ir mistišką, „Miškas ir lietuvis“, Baranausko maniera tęsiantį miško kaip tautos alegoriją, ir pagaliau mums labiausiai rūpimą „Pavasari“ su šalia nupiešta *gėlėmis išpuošta ir vainikuota jauna gražia mergele* (!) Toliau įdėtas Goethe's meilės lyriką primenantis „Duetas“ ir pirmą kartą spausdinamos „Vasaros naktys“. Taigi iš trumpos rinkinio pradžios kompozicijos apžvalgos iškart matyti, kad jis kuriamas kaip tam tikra neišskiriamų patriotinių ir intymiųjų posmų pynė, o visą rinkinį siūloma perskaityti kaip vientisą žmogaus gyvenimo istoriją, prasidedančią nuo pirmosios meilės ir pavasario ir pasibaigiančią senatvės, tautinių satyrų ir mirties varpų motyvais.

Pavasario balsų 1920 metų leidinys mums svarbus ir tuo, kad jame pirmą kartą pasirodęs eilėraštis „Vasaros naktys“ pakartoja eilėraščio „Pavasaris“ pabaigą, dar tikriausiai paliudydamas ir sustiprindamas mūsų pastebėtą dramatinę meilės išraiškos intonaciją: „Noris apimti visą pasaulį; / Noris mylėti Dievą aukščiau; / Noris pasiekti amžiną grožį!.. Ko gi taip liūdna? Ko gi taip ilgu?“ Jame aptinkame tą pačią intenciją – norą su meile apkabinti pasaulį, pripildytą nakties grožio, ir tą patį liūdesio disonansą – pasaulis neapkabinamas, amžinas grožis ir Dievas, įrašyti sinonimiškai, – žemės būtybei nepasiekiami, bet žadinantys nenu malšinamus nerimo ir ilgesio jausmus.

Maironio peizažiniuose eilėraščiuose, nors jų tautiškumui palaikyti ir gausiai pasinaudojama tautosakiniu žmogaus ir gamtos paralelizmu ir dainų poetikos stilizacijomis, vyrauja krikščioniškasis pasaulio suvokimas. Todėl net gražiausiomis suartėjimo su gamta akimirkomis (su auš-

³⁹ Zaborskaitė, 1987, 355.

⁴⁰ „Iš poemos ‘Mūsų vargai’ [...] ‘Tėvynė’, nukilusi į lyrikas, pavojo ‘Danute’ ir radikaliai sugadino visą neregėto kilnumo ir stiprumo vaizdą: Tėvynė man – naktis ir dangus“. Mergelė Tėvynės vietoje – tiesiog banalu“ (Vaižgantas, 2007, 341).

tančio pavasario diena, vasaros naktimi ar Baltijos jūra), Maironio subjektui svarbu prisiminti ir pabrėžti savo, kaip Kristaus atpirktojo, išskirtinumą: „gamtos ramumas neramino“ („Poezija“); „Tik atilsio mano dvasia neragaus, / Nors gamtai ilsėtis ramu“ („Ant Saulės laidos“); „Aušra saulėtekio užšvis, / Ir užsimerks nakties šviesybės; Neras tik atilsio širdis“ („G. P.“).

Gal dėl to Maironio poezijos subjektas atrodo labai dviprasmiškai – ir prisiimantis pranašo mesijinį vaidmenį, ir nepalijamam liudijantis savo žmogiškąjį silpnumą: „Pat-sai ramumo nepažinęs, / Kitiems išganymą nešu“ („Poeta“) arba: „Dainiumi pašaukei savo malonėje, / Menką paskaitęs su dvasios valdovais; / Ir iškentėjusioj mano krūtinėje / Meilę idiegei šalies begalinįją“ („Ačiū tau, Viešpatie“). Maironio poezijos subjektas tebevaidina iš Goethe's, Shillerio, Puškino, Michailo Lermontovo, Mickevičiaus, Victorio Hugo kūrybos perimtą didžiojo poeto-pranašo vaidmenį, savaip parafrazuodamas atskirus jų eilėraščius ir tautiniais himnais įsitraukdamas į XX a. pradžios kovas už savo tautos nepriklausomybę, bet sykiu tai jau *fin de siècle* silpnasis subjektas, daug geriau matantis, kaip krikščionybės galia, romantinis idealizmas, klasikinė kūrybos harmonija su visa buvusia praeities didybe iš gyvenimo traukiasi ir nyksta. Jei atmesime labiausiai Vinco Mykoliaičio-Putino įteigtą kunigo ir poeto dramą⁴¹, romantinio idealo aukštybių ir žemės purvo priešybių draskomo romantinio herojaus klišės, ar, priešingai, harmoningosios klasikos standartą, gal

geriau pamatysime Maironio eilėraščių? Jis laikosi ant katalikiško tikėjimo, pabrėžiančio meilės galią, neatskiriamą nuo tiesos ir grožio ir nuo atgailos dėl žmogiškojo nuodėmingumo. Maironio poezijoje dominuojantis „dvasinės meilės“⁴² interpretavimas nėra idealistinio vizijos lygmens, nes negali būti atskirtas nuo kūniškumo („Laimingas tasai, kurs be kūno sapnavo“), todėl yra savaip paradoksalus ir intriguojantis. Bet tokios lyrikos subjektui nėra artimas joks dramatinis draskymasis tarp viršūnių ir gelmių, jis blaiviai priima ir konstatuoja žemės kaip „vargų šalies“ ir „ašarų vietovės“ vaizdinį, kad parodytų katarsiškąją katalikiškos atgailos reikšmę: „Ir nelaimingas tas žmogus, / Kurs veido ašara neplovė: / Jam uždarytas bus dangus“ („Skausmo balsas“). Maironio vidujai prieštaringo subjekto, pašaukto būti ir dvasios valdovu, ir kenčiančio dėl savo kūniškojo silpnumo, ne mažiau prieštaringa ir meilės, tuo pačiu metu ir tobulos, ir pavojingos, lyrika.

Jei paklaustume, apie kokią meilę Maironio eilėrašties kalba, susidurtume su ganėtinai painiu ir labai neaiškiu atsakymu. Dievo? Marijos? Pasaulio? Tėvynės? Draugo? Draugės? Ir šia prasme Putino komentarai apie jos miglotumą ir negyvumą turėtų tiesos. Bet su viena išlyga, jei atsiskome poezijos keliamas asociacijas „sintetinti“ į abstraktų ir sykiu neišvengiamai blankų visuminį meilės vaizdinį. Maironio poezijoje dominuojančio meilės žodžio reikšmės pabyra į prieštarinę ir nesuderinamą asociacijų įvairovę ir žaismą dvi-prasmybėmis, ir tuo yra įdomiausios. Mai-

⁴¹ Maironio kūryboje „kunigiškos meilės“ kaip sentimentalios, patetiškos, siauros ir varžiusios žmogaus prigimtį vertinimui, įtvirtintam Putino, B. Sruogos ir kai kurių sovietmečio literatūrologų, atsisakoma pritarti.

⁴² „Dvasinės meilės“ sampratos atsiradimas siejamas su grožinės literatūros rašymo pradžia – žr. Derrida, 2006, 236.

ronis su vienodu įkvėpimu rašė sonetus ir Dievui („Tu Aukščiausias, skaisčiausias mano meilės šaltinį“), ir tėvynei („Praeities gilų miegą kas pažadint galėtų?“), ir moteriai, romantiškai vadindamas ją žemiškąja žvaigžde („Dvi žvaigždės“). Meilės erotinė galia tarsi veikia viską, prie ko jo eilėraštis prisiliečia, kaip tame išverstame Hugo sonete: „Daugel reikia dalykų ant žemės mylėti / Kad pažintum paskui, kas mylėti verčiausia, / Saldumynus, žaislus, marių erdvę plačiausia, / Arklius, moteris, garsą, skaistarožių rėtį.“ Meilė Maironio poezijoje įgyja daugybę veidų, reikšmių ir ženklų, kurie keičia vienas kitą ilgiau neišsilaikydami reikšmės centre, prarasdami savo esmingumą. Todėl Maironio meilės lyrikos poveikis dvejopas – ir atviras kontaktui su kitu, steigiantis bendravimo šventę, teigiantis tobulo idealą, ir visa tai nutrinantis, nekomunikabilus, neaiškus, pasiliekančias minoriškoje vienatvėje. Meilės pakaitalai, Maironio eilėraštyje iššaukdami ir uždengdami geidžiamą esatį, sukelia sumaištį jausmus, kai vienodai pajuntama ir malonumo, ir skaistybės stoka⁴³.

Minimas *Pavasario balsų* leidinys svarbus tuo, kad jame, be aiškaus visuomeniškai angažuoto *kovingojo patriotizmo*, kaip ne mažiau svarbi iškilo ir kita Maironio poezijos pusė – kur poetas daug rafinuočiau ir komplikuočiau prisistato kaip *kenčiantis meilės dainius* – „Maironio vertybių hierarchijoje meilė visados užėmė vieną svarbiausių vietų – jam ji kilnių žygių įkvėpėja, džiaugsmo ir jėgų šaltinis“⁴⁴. Ne veltui poezijos knygoje *Pavasario balsai*

širdis yra dažniausiai vartojamas daiktavardis. Anot Tomo Venclovos, jis nėra paprasta romantinė klišė, o pats svarbiausias žodis, metonimiškai išsakantis pačią svarbiausią meilės temą. Toks komentaras aiškiai polemizuoja su daugeliu lietuvių modernistų, kurie Maironio meilės lyriką smarkiai kritikavo ir pernelyg lengva ranka nurašė kaip kunigiškai primityvią: „Heroiška patriotinio laikotarpio dvasia pagavo Maironį ir išgelbėjo kaip poetą.“⁴⁵ Anot Mykoliaičio-Putino, meilės išgyvenimams įprasminėti „Maironis renkasi tokius miglotus motyvus, pina juos taip nedrąsiai, sentimentaliam, taip vengia ryškesnio vaizdo ir stipresnio posakio, kad skaitytojas ima abejoti jo jausmo gyvumu“⁴⁶. Panašiai neigiamai Maironio poeziją vertino ir Sruoga („dirbtinumas, netikrumas, šaltumas. Jausmų nė nebuvus. Tai proto produktas, bet ne įkvėpimo, fantazijos, ne jausmų“⁴⁷), o *Pavasario balsų* 1920 metų leidimą jis išvis sumaišė su žemėmis, teigdamas, kad Maironis prarado etinį kuklumą, savo sielos kūrinius įvilko į prostitucijos rūbus ir net demoralizuoja jaunimą! Be to, knygoje jis pamatęs ir neskoningų literatūrinių dalykų – šalia patriotinių himnų poeto įdėtas satyras, „kurie visi sujaukti vienon krūvon vienas kitą paneigia“⁴⁸. Kaip žinome, jo kūrybos komplikauta „pomaironinė“ receptija, turinti labai ryškią nesupratimo ir atmetimo tendenciją, pasibaigė gar-

⁴⁵ Vincas Mykolaitis-Putinas, *Naujoji lietuvių literatūra* 1, Kaunas: VDU Humanitarinių mokslų fakultetas, 1936, 250.

⁴⁶ *Ten pat*, 250.

⁴⁷ Balys Sruoga, „Maironis“, *Aušrinė* 28, 1913, 189.

⁴⁸ Balys Sruoga, „Knygoms apginti“, *Balys Sruoga, Raštai* 6, Vilnius: Alma littera, 2001, 218–220.

⁴³ Rašymas – pakaitalų gaminimas, pakaitalas – geismo ir kalbos skirsma (Derrida, 2006, 215).

⁴⁴ Zaborskaitė, 1987, 364.

siuoju Paparonio klyktelėjimu „Labanakt, Maironi“⁴⁹. Artėdamas prie kitokio, rafinuotesnio, intymesnio savęs ir pasikeitusios tautos būsenos, Maironis nepakančių ir ne visai teisingų vadinamųjų modernistų vertinimų vėl buvo nublokštas atgal ir uždarytas kovotojo, pranašo ir klasiko „auksiniame narve“. Atrodo, kad apoloniškos kaukės įskilimo ženklai – kurie „sujaukti vienon krūvon vienas kitą paneigia“, „etinio kuklumo praradimas“, stipriau išviešinta erotinė ir egzistencinė tematika, politinės satyros, secesinės poligrafijos manieringumas – t. y. *kitokio* Maironio pasirodymas – labiausiai ir sutrikdė bei piktino atnaujinto poezijos rinkinio net ir talentingiausius kritikus.

O mums tai tampa įdomiausiu interpretavimo objektu, galinčiu gerai papildyti „Pavasario“ skaitymą. Maironio kūryboje alegorine retorika išreiškiama meilė neabejotinai yra dalis didelės katalikiškos Europos kultūros, kuri, anot Nikolajaus Berdiajavo, pilna jausmingumo, ilgesio, moteriškumo, kritusio nuodėmėn atgailavimo rafinuotumo, per ilgus amžius sutelkusi daugybę religinės mistikos ir kultūrinių simbolių. Hegelis, savo *Estetikoje* daugiausia dėmesio paskyręs meno istoriniams pokyčiams, suformulavo, kad religinė meilė yra romančio meno turinys. Ypač katalikybė savo religine estetika, mistiniu jausmingumu ir grožio kultu buvo patraukusi daugybę rašytojų. Ne tik Vakarų kultūros romantikai, bet ir Maironio amžininkai kai kurie dekadentai (nors ir nebuvo jo mėgstami) buvo giliai persmelkti religinės, ypač katalikiškos,

dvasios⁵⁰. Tokiame kontekste perskaitomas ir Maironio „Pavasaris“ atsiveria ne tik kaip metafizinės⁵¹, bet ir kaip erotinės meilės, dokumentuotos rinkinyje draugių nuotraukų serija, alegorija. Galbūt todėl Maironio poezijoje taip dažnai dominuoja ašaringieji atgailos, maldos ir giesmės motyvai: „Mea culpa!‘ į krūtinę / Nusizėminęs mušuos, – / Spindi siela diemantinė, / Spindi ašarų lašuos“ („Prieš Altorių“). Tai Kristaus meile atpirkto žmogaus poezija, kuri nei jo amžininkų, nei vėlesnių interpretatorių nebuvo pakankamai suprasta. „Neturėdami katalikiškos nuopuolio ir pagundos sampratos, mes nežinojome per kokias pastangas, per kokias kančias ji (dorybė – A. J.) randasi; nesuvokėme, kas yra žabangas įveikusios sielos heroizmas“⁵² – taip nuo natūralistų toldamas rašė Maironio amžininkas prancūzų rašytojas J. K. Huysmansas, leidžiantis mums naujai pažvelgti į katalikiškos literatūros reikšmę. Atgailos ašaromis nuplautai „diemantinei sielai“ ir tegali taip skaisčiai šypsotis iš dangaus saulė, atsiverti laukų žiedų vainiku pasipuošęs viso pasaulio grožis, pasirašyti „Pavasaris“. Maironio kūryboje vyraujanti poetinė idealiosios meilės vizija neabejotinai turi ir ją papildančios / dekonstruojančios erotinės meilės bei mistinės egzaltacijos atspalvio, ir moralinio

⁵⁰ Nikolaj Berdiajev, *Filosofija tvorčiestva, kulturny i iskusstva*, Moskva: Iskustvo, 1994, 354–363.

⁵¹ Tai tokia meilės lyrika, kuria Maironis grožėjosi, skaitydamas Goethe ir Shilerį, ir apie kurią Dantė rašė: „Ir atsivėrė aukštuma skaidri, ir įgavau iškart sparnus, ir dingo / Mana dvasia vaizduotės sūkury... / Tačiau, lyg rato judesys pradėtas, / Mane jau meilė nešė – ta, kuri, / Ir saulę valdo, ir erdves žvaigždėtas“ (Dantė, *Rojus*, vertė A. Churginas, Vilnius: Vaga, 1971, 248).

⁵² Joris-Karl Huysmans, *Atvirkščiai*, vertė D. Buciūtė, Vilnius: Vaga, 2008, 8.

⁴⁹ Paparonis, „Dėl Maironio poemos ‘Mūsų vargai’“, *Laisvė*, 1920 169.

žabangas įveikusios sielos heroizmo, o visa tai ir leidžia kalbėti apie jo poezijos daugia-prasmiškumą arba gyvastingumą.

Nors Maironio lyrinis subjektas save metafiziškai suvokia dualistinėje dieviškojo ir žemiškojo pasaulio įtampoje, bet to pernelyg nedramatizuoja, teigdamas žmogaus protui nepasiekiamos, tik tikėjimui prieinamos didžiosios paslapties galimybę (išsakomą nuolat pasikartojančiais *tamsaus veido, neižiūrimos gelmės, paslaptinių balsų* teiginiais). Atidžiau išsižiūrėjus, Maironio eilėraštyje labai daug vietos palikta silpn-ojo žmogaus nusižeminimui prieš gyvenimo paslaptį, dvasios šviesoje išryškėjantiems šešėliams: „Kas tas paslaptis suprastų, / Kas krūtinę taip kilnoja? / Kas atsakymą atrastų, / Ko ji trokšta? Ko vaitoja?“ („Kas tas paslaptis suprastų?“), arba: „Nieks nuraminti tavęs negali / Nei išmatuoti širdies gilumo“ („Sunku gyventi“). Jame nuolat nuo įprastų aukštųjų pranašavimo intonacijų nusileidžiamas prie savo (tautos? pasaulio?) žmogiškąjį silpnumą ir nuodėmingumą išpažįstančiojo atgailavimo.

Taigi didžiausią pasipriešinimą tradicijos suformuotai „Pavasario“ interpretacijai sukėlė joje dominuojanti metafizinė estetika, racionalistinis holizmas ir apibendrinančio mąstymo tradicija, įpratinsi mus ir kūrinių, ir kūrybą suvokti kaip organinę priešybių vienovę ir jai taikyti labai abstraktaus lygmens tipologijas, kurios visada yra tarsi teisingos, bet niekada tikslios ir aiškios. Nes vienas dalykas yra, laikantis hermeneutikos tradicijos, siekti „iššifruoti eilėraščio tiesą“, tikėti metodologiniu priešybių suderinamumo principu, o kitas – pripažįstant žodžio reikšmės neapi-

brėžtumo momentą, pripažinti bet kokio interpretavimo žaidybinių pobūdį⁵³. Kadan-gi joks skaitymas negali apimti eilėraščio kalbos reikšmių visumos, bet kuris nustatytas jo prasmės centras visada gali būti užklaustas, išjudinant nuslopintus kalbos reikšmės elementus ir sukuriant nesibai-giantį jų kaitos (substitucijos, papildymo, žaismo) spektaklį. Šiuo metodologiniu aspektu skaitydami Maironio „Pavasari“, bandėme dar kartą aiškintis jo kalbą. Atradome joje dionisinių gestų – dviprasmybių poetiką, kurtuazinę leksiką, įvairių meilės pakaitalų žaismą, patetinės idilės ir intymios elegijos disonansą, – kuriuos buvo užtamsinusi „Pavasario“ kaip apoloniško-jo peizažinio eilėraščio traktuotė.

Antrinančiam tradiciniam komentarui, literatūros kritikos įpročiui *iššifruoti* eilėraščio tiesą, troškimui nugalėti ir užvaldyti eilėraštinę, kad turimam pasaulio / teksto chaosui būtų suteikta protinga kosmiškoji tvarka, mes priešpriešiname įtaresnį (ir laisvesnį?) požiūrį į kalbos retorikos komplikuotumą ir tamsumą, prieš kurį pasijuntame bejėgiai, žaisdami ir vaidindami tiesos ieškojimo spektaklius.

Dekonstrukcijos nuostatos padeda literatūros kritikoje įtarti ir atmesti įsisenėjusias abstrakčias bendrybes, psichologinius ir fenomenologinius aiškinimus, sucentruotus autorinės prasmės, kūrybinės sąmo-

⁵³ „Ar aš apsiribojau tuo, kas mane labiausiai vilioja, ar siekiu aprėpti viską, mano tyrinėjimas visada bus vienusiškasis. Juk aš visuomet matau tik tai, ką pats noriu matyti, kas man atsiveria, pirmą kartą rimtai susidūrus su kūriniu. Tačiau aš čia jokių būdų nekalbu apie istorinį reliatyvizmą“ (Emilis Staigeris, *Interpretacijos menas*, vertė J. Girdzijauskas, *Metai* 8–9, 1993, 164). Tokią interpretacinio skaitymo žaislumą dekonstrukcija toliau plėtoja, dar labiau suabejojama pačios kalbos struktūriškumo ir kalbos ženklų dualumo principu.

nės ar pasaulėvaizdžio terminais, ir vietoj jų kurti žaidybinės interpretacijos. Vietoj fenomenologinės hermeneutikos, ugdančios literatūros komentavimų „aiškiaregystės“ įpročius, pasiūlomas kritiškesnis žaidybinės arba retorinės interpretacijos variantas, kurios tikslas yra aiškintis teksto kalbos supratimo sunkumus⁵⁴.

Dekonstrukcinė Maironio eilėraščio „Pavasaris“ interpretacija buvo pateikta kaip antikomentaras jo tradiciniam komentarui, kurio kaip vieną įdomesnių variantų pabaigoje pacituosime iš Donato Saukos knygos *Fausto amžiaus epilogas*:

Paraleliai su Goethės lyrika pirmutiniai į akis krintantys Maironio pavyzdžiai – du giminingos temos ir nuotaikos eilėraščiai „Pavasaris“ ir „Mergaitė“, įėję į pirmąjį „Pavasario balsų“ leidimą. Abu juos, sekdami Vytautu Kubiliu, lyginame su dvidešimtmečio vokiečių poeto

⁵⁴ Plg.: „Taigi esama dviejų struktūros, ženklo ir žaismo aiškinimo tradicijų. Pirmoji siekia iššifruoti žaismo ar ženklo sandaros išvengiančią teksto tiesą ar kilmę, o būtinybę interpretuoti išgyvena kaip tremtį. Kita, kuri nususka nuo teksto kilmės, teigia jo ženklų žaismą ir mėgina peržengti anapus žmogaus bei humanizmo, nes žmogaus vardas – tai tokios būtybės vardas, kuri per visą metafizikos ir ontoteologijos istoriją, t. y. per visą savo istoriją, svajojo apie visos esaties pažinimą, užtikrinantį jos pagrindą, kilmę ir žaismo pabaigą“ (Derrida, 2000, 465).

lyrikos perlu „Gegužės daina“. Ir čia, ir ten – tas pats džiaugsmingas, skaidrus jausmo prasisiveržimas be kokių galvosūkių ir širdperšų. Tai „Ak!“ lyrika, pasak teoretiko W. Kayserio. Pirmoji tikrosios lyrikos stadija.

Tiesa, „Gegužės dainoje“ neapibrėžtasis „ak!“ į galą labiau sukonkretinamas ir kiek apvaldomas tolygesnės peizažinių išpūdžių tėkmės. Savo ruožtu, „Pavasaryje“ meilės jausmas, nors toks pat karštas, jaunatviškas, bet ne į sąlygišką „mergytę“, o, kaip teigia V. Zaborškaitė, šilieriškai į visą pasaulį nukreiptas⁵⁵.

Tai, kas joje buvo apibūdinta trumpute fraze kaip „Ak!“ lyrika, iš mūsų pareikalaavo beveik poros lankų tyrimo... kad kritikų nustatytą jo „šilierišką kryptį į pasaulį“ pasuktume į „sąlygišką mergytę“. Eilėrašties „Pavasaris“, prasidėjęs nuo metaforos (nuo *saulės meilauš šypsni*, nuo *pasaulės* tapatinimo su tuo, kas jai nėra tapatu, – su *mergelle*) iškart įteisino savo prasmės iliuziškumo ir šmėkliškumo būvį. Jo peizaže atsivėrusi paradoksali nežemiškos ir sykiu labai žemiškos mergelės alegorija gali būti pratęsta ir suprasta kaip nuolat ieškomos, bet taip ir nesurandamos, neatskiriamos nuo melo ir netikrumo, tiesos alegorija.

⁵⁵ Donatas Sauka, *Fausto amžiaus epilogas*, Vilnius: Tyto alba, 1998, 131–132.

THE TRICK OF APOLLO (DIFFERENT READING OF MAIRONIS' POEM "THE SPRING")

Aušra Jurgutienė

S u m m a r y

In the article the problem of methodology of literary research is discussed. There is given the deconstruction of the phenomenological interpretation of the poem "The Spring" by Maironis, discussed its traditional understanding, suggested a new approach

for reading the classics work and made the extend of criticism language. The basics theoretical differences between phenomenology and poststructuralism approaches in the literary criticism were talk over too.

Gauta 2009 11 02

Priimta skelbti 2009 11 17

Autorės adresas:

Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas

Antakalnio g. 6

LT-2055 Vilnius

El. paštas: ausra.jurgutiene@gmail.com